Maria Giulia DONDERO, Anne BEYAERT-GESLIN, Audrey MOUTAT, éds, *Les Plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image*

Limoges, Lambert-Lucas, coll. Sémiologie et sémiotique, 2017, 268 pages

Véronique Pillet-Anderlini

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/19837>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.19837](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.19837)

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2019

Pagination : 370-373

ISBN : 9782814305540

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Véronique Pillet-Anderlini, « Maria Giulia DONDERO, Anne BEYAERT-GESLIN, Audrey MOUTAT, éds, *Les Plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image* », *Questions de communication* [En ligne], 35 | 2019, mis en ligne le 01 octobre 2019, consulté le 21 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/19837> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.19837>

même sens que celui que les Français du ^{xx}e siècle ont incorporé dans leur vocabulaire.

On pourrait continuer cette critique de ses sources mais c'est inutile. Après tout, l'auteur ne peut plus entrer aux États-Unis depuis ce jour triste où – sous la présidence de Barack Obama – il fut interdit de séjour. Il est vrai que les administrations américaines quelles qu'elles soient pardonnent plus facilement une association brunâtre qu'une sympathie de jeunesse pour des groupuscules d'extrême gauche. Pour autant, en racontant sa mésaventure, Régis Debray ne montre pas de colère à ce sujet ; plus de l'amusement, peut-être pour cacher une tristesse. Car c'est ce qui est bien ennuyeux avec les États-Unis, ils agacent tout en attirant.

Cet ouvrage est un manifeste du cœur et de la raison, mais auquel il manque une rigueur intellectuelle. Même ses références historiques passeraient au café du coin, mais moins dans une discussion étudiante. Un plan Marshall qui arrive un an trop tôt dans sa narration (détail qui compte si l'on veut comprendre la Guerre froide) et des juxtapositions un peu étranges (Harvard semble être une capitale comme Londres ou Paris) prêtent à confusion plutôt qu'à un sourire patient. L'exposé souffre aussi d'un manque de comparaison flagrant. Pourquoi se tourner constamment outre Atlantique ? La première rencontre étrangère que tout nouveau chef d'État français entreprend est une visite à Berlin, et non à Washington. L'Allemagne fort américanisée conserve néanmoins une identité bien à elle. Ne faudrait-il pas aussi utiliser son exemple ?

La tragédie de novembre 2016, soit l'élection de Donald Trump à la présidence des États-Unis, pourrait permettre à certains de dire que nous ne serons jamais comme les États-Unis. Certes, le pays occidental qui a donné l'exemple en élisant un président noir a donc aussi prouvé comment une démocratie pouvait choisir la bêtise. Or, l'impact des vagues populistes européennes, qu'il s'agisse du Brexit ou de Viktor Orbán, prouve que nous sommes tout aussi incapables d'apprendre à nous maintenir dans la tradition des Lumières. Les discours de l'actuel président américain ne sont pas sans rappeler un poujadisme encore émulé par une certaine droite française. Toujours est-il qu'ils ne préviennent pas pour autant le déclin industriel du pays. Régis Debray semble le pressentir en suggérant qu'une autre étoffe de l'histoire pourrait bien être entraîné de se tisser. En ce sens, il répond effectivement à Francis Fukuyama – qui annonçait la fin de l'histoire (« The End of History ? », *The National Interest*, 16, 1989, pp. 3-18) – que l'histoire ne progresse pas, mais évolue sans arrêt.

De fait, Régis Debray invite à réfléchir sur un double processus de déclin et de libération. Nous ne sommes

pas américains. Nous voulons seulement être familiers avec l'américanité. À bien des égards nous répétons ce que les Gallo-Romains firent en conservant Toutatis et Bélénos, faire rougir tout fonctionnaire romain. Pourtant, des siècles plus tard, nous insistons sur nos ancêtres gaulois et un héritage latin. Peut-être nos descendants en feront-ils de même avec l'héritage américain.

Guillaume de Syon

Albright College, USA-PA 196004
gdesyon[at]albright.edu

Maria Giulia DONDERO, Anne BEYAERT-GESLIN, Audrey MOUTAT, éd., *Les Plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image*

Limoges, Lambert-Lucas, coll. Sémiologie et sémiotique, 2017, 268 pages

Dans cet ouvrage, les auteurs explorent les outils existants développés par les fondateurs de la théorie de l'énonciation, procèdent à une reconstruction historique des différentes relations et expériences mises en œuvre dans les cadres théoriques de la sémiotique et expérimentent, à travers des cas précis, les limites de la transposition d'un procédé linguistique à l'image, avec l'ambition d'étendre la théorie de l'énonciation formulée en linguistique à la sémiotique visuelle et d'explorer son potentiel dans l'étude des formes visuelles offertes à l'observateur. Le livre s'articule en trois parties : « Énonciation et pratiques de l'audiovisuel », « Énonciation et perception. Cas de la peinture, de la photographie et du numérique », et « Énonciation et métalangage visuel ». Il tente de répondre aux questions qui agitent la sémiotique contemporaine, notamment « la spécificité de chaque pratique médiatique en relation avec le problème de l'appareil formel de l'énonciation » (p. 19) dans la première partie, « la relation entre énonciation et perception » (p. 20) dans la deuxième et la définition des « propriétés métalinguistiques de l'énonciation » (p. 22) dans la troisième. Selon les auteurs, l'objectif est de « constituer un organon de concept inter-définis et d'instruments analytiques permettant de diversifier les types d'énonciation visuelle » (p. 18).

La préface (pp. 9-16) de Jean-Marie Klinkenberg, membre du Groupe µ, revient sur le statut de l'énonciation dans les sciences humaines, en particulier la linguistique, et son caractère multidimensionnel légitimant ainsi une étude de « ces actes, situations et instruments » (p. 11) dont découlent deux points de vue : « énonciation énoncée ou énonciation restreinte et énonciation énonçante ou énonciation généralisée » (p. 13) et trois dimensions : référentielle, catasémiotique et sociale. En

rappelant la voie qu'il avait ouverte « dans le cadre d'un programme de recherche sur les typologies des modes énonciatifs » (p. 12) pour attirer l'attention sur l'importance du cadre dans l'énoncé visuel, Jean-Marie Klinkenberg insiste sur la nécessité de la description des mécanismes d'appropriation de l'énoncé sous leurs différents aspects, en termes d'actualisation, en termes culturels et en termes d'énoncés pluricodiques, et renvoie aux valeurs instituées et en émergence des pratiques énonciatives. Pourtant, tandis que les auteurs espèrent que le livre pourra constituer un organon, ils lui assignent plutôt un rôle de forum où foisonneront les nouvelles pistes de savoirs sémiotiques, pointant ainsi en creux les difficultés à vaincre pour parvenir à une théorisation sans ambiguïté de l'énonciation visuelle et de l'énoncé de l'image.

Dès la première partie, dans le chapitre « Corps, énonciation et dispositifs audiovisuels » (pp. 27-52), Jacques Fontanille et Alberto Condé Adana relèvent les difficultés déjà constatées du transfert de la linguistique à la sémiotique visuelle et interrogent la théorie du dispositif énonciatif du récit filmique mise en avant par André Gaudreault, mais aussi celle de l'*intercorporité* en rappelant l'intérêt de Roger Odin pour la prise en compte des niveaux de narrativité : du sentiment de narrativité à la production du récit, en ajoutant un niveau de *discursivisation* entendu comme un niveau de structuration du parcours génératif de la sémiotique. En revisitant les travaux de François Jost, les auteurs questionnent « la spatialité des sons et de leurs ancrages en relation avec les images et leur contexte » en regard des nouveaux dispositifs audiovisuels et redéfinissent un champ du sensible dans l'énonciation audiovisuelle intégrant le corps du spectateur dans le dispositif, traçant ainsi un parcours dont ils précisent bien l'inachèvement. Pour sa part, Claudio Paolucci (pp. 53-68) pose la question de l'existence de l'appareil de l'énonciation dans l'audiovisuel et propose, à travers l'exemple d'une vidéo, un procédé qu'il nomme « prothèse de l'énonciation » (p. 53) qui constituerait l'appareil formel de l'énonciation dans l'audiovisuel par la formalisation de l'existence « [d']embrayeurs » (*ibid.*) dans la *praxis* énonciative. Ces prothèses de la subjectivité, dont Umberto Eco reconnaît le caractère sémiotique, permettraient de détacher l'appareil formel de l'énonciation de sa conception simulacrale et constitueraient un autre pas vers la théorisation d'une énonciation audiovisuelle. Avec l'étude du sens de deux scènes filmiques, Gian Maria Tore (pp. 69-84) défend, lui, une pragmatique des images cumulant figuration et énonciation dans une dynamique sémiotique qui donne à voir et à entendre un sens. Ce faisant, il conclut lui aussi de manière interrogative en revenant sur ses

doutes initiaux quant au « regard [...] sur l'énonciation énoncée et [au] regard analytique sur la sémiotique par niveau » (p. 82).

Dans la deuxième partie, Marion Colas-Blaise (pp. 85-100) s'intéresse à la sémiotique visuelle dans l'art en réinterrogeant « la pensée de la marque » (p. 85) – avec la « marque » vue comme signe – à partir d'un triple questionnement sur sa nature, son statut et les conditions de son repérage, sur la réception comme pratique, ainsi que sur un renforcement du processus d'expérience esthétique par l'expérience de l'énonciation. Après avoir rappelé les travaux de Jean-François Bordron sur les strates – indicelle, iconique, symbolique et d'organisation –, en montrant les conséquences des interactions autour de l'œuvre dans la réception de son image, l'auteur interroge l'expérience de l'énonciation énoncée dans un nouveau cadre sans pour autant parvenir à une formalisation décisive. Anne Beyaert-Geslin (pp. 101-110) précise comment chaque approche de la sémiotique opère une réduction épistémologique et, dans le cas de la sémiotique visuelle, comment deux approches peuvent coexister : celle qui soumet les images à une *praxis* énonciative impersonnelle et celle qui mobilise un sujet créatif qui plante un *je* en face de lui. En explicitant les travaux d'Erwin Panofsky, Leon Battista Alberti, Jean Paris et Meyer Shapiro, l'auteur rappelle combien la réflexion sur l'énonciation relève autant des théories de l'art que de la linguistique, constituant ainsi l'énonciation visuelle comme une théorie pour le portrait. Des prémices esquissées par Paul Landowski (1997) dans un système de relations où le sujet et celui qui regarde deviennent des instances complémentaires jusqu'au système « semi-symbolique du portrait déductible des propositions concordantes de Paris et Shapiro » (p. 102), on mesure le parcours qui permet à Anne Beyaert-Geslin d'intégrer l'articulation face/profil à un dispositif d'énonciation qu'elle exemplifie très pertinemment avec l'œuvre de Giotto, *Le Baiser de Judas* (1304-1306). En s'appuyant sur le passage du *dehors* vers le *dedans* formulé par Maurice Merleau-Ponty, l'auteur acte l'existence de deux régimes de temporalités dans les énonciations et définit au plus juste l'énonciation visuelle et l'énonciation textuelle, picturale et photographique comme portant un « regard croisé sur la mise en présence d'une absence » (p. 119). Dans sa contribution, Jean-François Bordron (pp. 123-140) revient sur la complexité de la question de l'énonciation en sémiotique de l'image et acte la difficulté, très visible dans l'ensemble des textes, à distinguer énonciation et énoncé. En les considérant comme deux éléments distincts mais conjoints, il assigne à sa recherche l'objectif de spécifier à l'intérieur d'une

perception protéiforme ce qui relève de l'énonciation et de l'énoncé en notant que la ligne de partage est fluide et changeante. Il convoque également des travaux antérieurs pour expliciter les différents registres de contenus propres à l'espace d'énonciation et conclut à l'impératif de la dépendance de l'énonciation « à la structure réflexive de toute signification » (p. 138). En étudiant l'énonciation cinétique et les seuils d'iconicité, Veronica Estay Stange (pp. 141-144) interroge les conséquences d'une énonciation fondée sur le mouvement, envisage de dépasser les observations de Louis Marin sur la dichotomie du présent et formule l'hypothèse d'une « spatialisation de la succession et [d'une] *chronolyse* de l'espace [qui] seraient constitutives de l'énonciation cinétique » (p. 142). En conclusion, son analyse précise de ces deux notions, graphiques à l'appui, lui permet de suggérer un bouleversement du statut des objets rendu possible par l'énonciation cinétique. Quant à Fanny Barnabé (pp. 155-178), par l'analyse du jeu *Portal*, elle parvient à isoler les particularités de l'énonciation vidéoludique comme l'existence d'un dédoublement de l'énonciation par le double énoncé simultané du joueur et de la machine ainsi que la distinction entre les niveaux énonciatifs créatrice de tensions dans le schéma énonciatif. Ses observations la conduisent à conclure au caractère « totalitaire » (p. 176) de la structure de ce jeu vidéo qui développe une symbolisation où, au niveau narratif, le joueur est toujours vaincu et donc son énonciation bloquée. Vivien Lloveria (pp. 179-192) s'appuie sur les tentatives d'émancipation de l'énonciation visuelle par rapport à l'énonciation linguistique pour tenter de dégager deux formes de réflexivité dans l'énonciation en s'intéressant à la question du « réglage du point de vue » (p. 181), l'endroit « d'où l'on voit » (p. 181). Sa contribution met en évidence les strates épisémiotiques et leurs rapports aux niveaux de conscience mobilisés, liant ainsi l'expérience du sensible à l'énonciation.

Dans la troisième partie, Maria Giulia Dondero (pp. 193-206) vise d'abord à remettre en question l'hégémonie du langage verbal affirmée dans l'approche linguistique et la sémiologie de Roland Barthes avant d'approfondir la notion de métalangage, l'énonciation étant, selon Jacques Fontanille, « un métalangage descriptif » (p. 193). Mais, pour définir un métalangage visuel, il faut s'assurer qu'il dispose de formes stables, d'une grammaire. Comme il semble impossible de concevoir une langue visuelle universelle du fait des différences culturelles, même si le Groupe μ en avait formulé l'hypothèse (*Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Éd. Le Seuil, 1992), pas plus de concevoir une langue pour chaque image, l'auteure s'achemine vers une « position médiane » (p. 195),

entre réflexivité et métalangage. Dépassant l'aspect encore figuratif de la notion de dispositif métapictural, Maria Giulia Dondero met en avant l'existence d'un langage visuel qui produit des *plis* donnant à voir les structures de l'image. Pour être interprétée, l'image n'a pas besoin « du langage verbal, ni d'un métalangage universel » (p. 199), mais contient elle-même son propre langage explicatif, « un *appareil formel* qui se répète d'image en image » (p. 199). L'auteure se garde cependant de tout avis définitif sur la constitution des appareils formels d'énonciation. Dans le chapitre suivant, Audrey Moutat (pp. 207-220) met le système énonciatif à l'épreuve du champ visuel en interrogeant même « la pertinence du concept d'énonciation visuelle » (p. 207) et l'influence de la linguistique dans l'élaboration de cette théorie. Elle pointe avec justesse les difficultés récurrentes à détacher l'énonciation visuelle de la linguistique et le risque de transpositions incontrôlées de la linguistique, notamment avec la question de l'énoncé. Ainsi rejoint-elle l'affirmation de Jean-Marie Klinkenberg sur l'impossibilité d'une sémiotique visuelle du fait qu'un même canal peut véhiculer des sémiotiques hétérogènes tandis qu'une même sémiotique peut transiter par plusieurs canaux. Audrey Moutat parvient logiquement à la conclusion que si l'existence de la sémiotique visuelle est remise en cause, l'énonciation visuelle n'est plus un sujet. Cependant, demeure la question du métalangage visuel qui permet de reconsidérer la réception de l'image. Enfin, en interrogeant les finalités métalinguistiques, Sylvie Périneau-Lorenzo (pp. 221-238) considère que l'énonciation visuelle ne relève pas forcément d'usages métalinguistiques, mais, de façon plus élémentaire, des usages rhétoriques. En soulevant les questions relatives aux finalités et aux objets, elle cerne les conditions des usages métalinguistiques de l'énonciation visuelle, son horizon et ses limites qui renvoient à celles appréhendées par les autres auteurs de l'ouvrage : la réflexion est donc loin d'être close.

Outre le panorama des différentes recherches en cours en sémiotique visuelle, l'intérêt de l'ouvrage réside dans l'exhaustivité de l'exposé de l'état des recherches en sémiotique visuelle ainsi que dans les bibliographies très complètes qui sont sollicitées à la fois pour documenter la genèse des différents concepts et appuyer les hypothèses sur un robuste corpus théorique. Ces différentes réflexions sur la théorie de l'énonciation visuelle laissent cependant percer les doutes exprimés sur les particularités limitatives de ce concept. Des formes hybrides sont isolées, mais, même si les auteurs font plusieurs fois référence au Groupe μ et à son *Traité du signe visuel* et appellent à dépasser les concepts des sémioticiens qui ont théorisé la discipline,

leurs questionnements sur la réflexivité de l'énonciation dans l'image laissent notamment en suspens les limites de l'universalisation de sa grammaire.

Véronique Pillet-Anderlini

SIC.Lab Méditerranée, université Côte d'Azur, F-06000
veronique.pillet-anderlini[at]univ-cotedazur.fr

Gábor Erőss, *L'Art de l'Histoire. Construction sociale de l'authenticité et de la vraisemblance historiques au cinéma*

Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2016, 292 pages

La vraisemblance de la représentation de l'Histoire dans un film historique est un sujet complexe qui nécessite une perspective interdisciplinaire. Gábor Erőss offre une sociologie du film historique ouverte aux perspectives des historiens, esthétiques ou politistes, aussi bien qu'à celles des cinéastes eux-mêmes. Les représentations ouvrent souvent un espace de discussion et de controverse : l'authenticité est traitée et débattue par différents acteurs dans l'espace public, où la politique est l'une des composantes essentielles. Des questions d'ordre éthique et axiologique et des interrogations scientifiques traversent le champ où les acteurs luttent pour la sauvegarde ou l'accumulation de leur capital symbolique (en termes d'autorité, de prestige et de prestance). Ce qui est évident pour l'esthète ou le cinéaste blessé ne l'est pas nécessairement pour les autres intervenants d'un débat public (voir Gábor Erőss, « Le Hors sujet. Des rapprochements thématiques dans l'espace public », *Questions de communication*, 4, pp. 313-324). Le livre *L'Art de l'Histoire* est un guide pour les lecteurs qui veulent mieux comprendre le déroulement de ces débats entre acteurs des divers champs de la production culturelle.

L'avant-propos (pp. 11-13) informe du projet initial de l'ouvrage : découvrir comment l'histoire de France est représentée dans les films historiques français ? De fait, les interrogations sur ce sujet se modifient au milieu du livre : l'auteur y analyse les spécificités du champ cinématographique, qu'il soit français ou autre, et les positions des différents acteurs qui disposent de capitaux spécifiques dans le processus d'élaboration des représentations « vraisemblables » de l'Histoire. Enfin, le livre traite de l'authenticité des films historiques et des débats publics qui l'entourent ainsi que des stratégies de vraisemblance et d'authenticité des différents acteurs.

Le premier chapitre offre une épistémologie sociale de l'Histoire au cinéma et expose les définitions fondamentales du livre pour montrer les conditions

sociales de construction de l'Histoire dans le champ cinématographique. Le deuxième traite des confusions des historiens sur l'œuvre de Marc Ferro et de l'authenticité des films historiques. L'auteur exclut l'exactitude factuelle et le concept d'anachronisme comme points référentiels normatifs et montre, à l'inverse, comment ceux-ci – à savoir les « faits » et « l'anachronisme » – sont construits. En effet, c'est en premier lieu la notion d'authenticité et la construction sociale de l'authenticité des représentations cinématographiques de l'Histoire qu'analyse le livre.

Le troisième chapitre propose une approche sociologique cohérente du cinéma historique. L'auteur met en évidence les liens significatifs entre agents et structures dans le processus d'élaboration socio-esthétique des représentations « vraisemblables » de l'Histoire. Selon Gábor Erőss, le film historique est le fruit d'un acte de transgression des « frontières de la réalité » et l'enjeu majeur des tournages de films historiques est de produire une fiction qui soit perçue comme authentique du point de vue de ce que les spectateurs – pour l'avoir appris à l'école, vu au musée ou dans d'autres films – croient être « l'Histoire ». Pour situer les différents acteurs, Gábor Erőss applique la théorie de Pierre Bourdieu exposée dans ses *Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (Paris, Éd. Le Seuil, 1992) et élabore une synthèse en croisant les analyses de l'auteur à propos des champs religieux, artistique et scientifique. Gábor Erőss explique les diverses stratégies à la fois esthétiques et sociologiques qui se déploient dans l'espace de production cinématographique (p. 55) et présente des exemples de cinéastes et de films français d'Alain Resnais à Arnaud Desplechin. En décrivant la relation entre cinéma et pouvoir, le chapitre explique qu'on ne peut « partir de zéro » en matière d'Histoire car toute représentation est un rapport au savoir et aux représentations historiques légitimes préexistants voire préétablis au sens d'« institutionnalisés ». Pour terminer, l'auteur expose les politiques publiques relatives au film qui sont multiformes (par exemple, la censure, la sélection, le soutien) et définit les débats publics autour des films historiques comme lieux et indicateurs des stratégies d'authenticité et d'hétéronomie.

Le chapitre suivant explique la construction sociale de la vraisemblance en prenant l'exemple de *Jules et Jim*. L'auteur y analyse parallèlement le roman d'Henri-Pierre Roché (Paris, Gallimard, 1953) et le film de François Truffaut (1962) pour montrer comment les stratégies de représentation du passé et de l'Histoire diffèrent, point par point. Afin d'en extraire l'idéal-type de la représentation du « passé » d'un côté et de « l'Histoire » de l'autre, Gábor Erőss